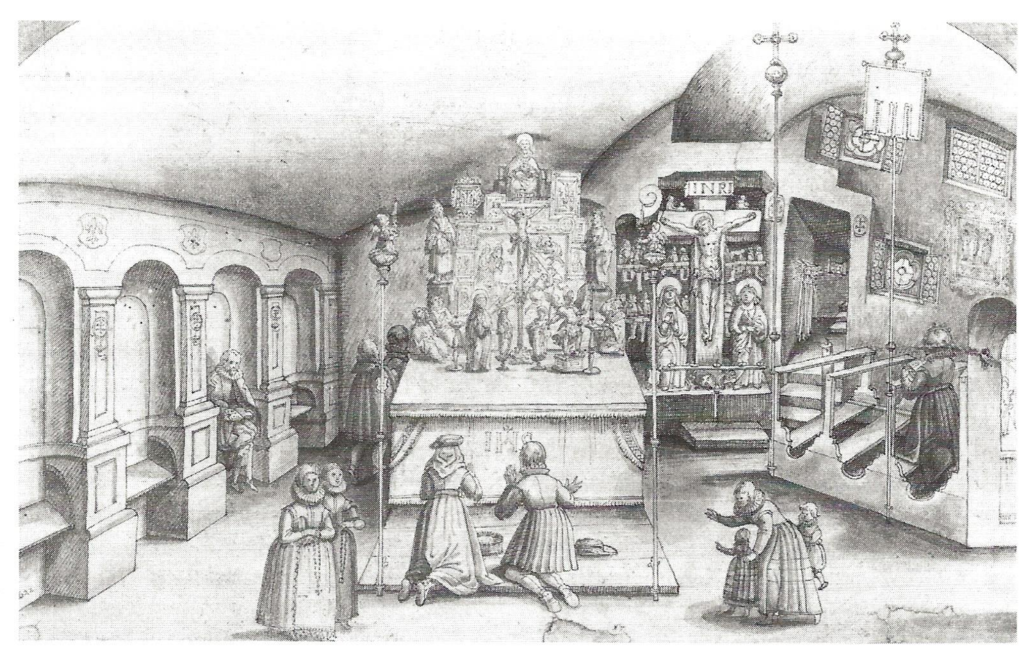
Die untere Salvatorkapelle, eine Zeichnung des Gmünder Malers Christoph Friedel von 1622

Hermann Kissling

Ein nahes Motiv, dessen Wiedergabe weit gewandert ist. Vor wenigen Jahren wurde das Blatt im Fogg Art Museum der Harvard University in Cambridge/Massachusetts entdeckt, dort bislang verwahrt unter Unbekannte Zeichnungen. Identifiziert hat die Zeichnung Dr. Heinrich Geissler von der Staatsgalerie Stuttgart, erste Autorität auf dem Gebiet der deutschen Graphik der frühen Neuzeit. Die Amerikaner liehen das Blatt 1986 für die Heidelberger Renaissance-Ausstellung aus, so daß wir das Original des Gmünder Malers damals zu sehen bekamen, diese lavierte Federzeichnung auf gelblichem Papier im Format 19,6 x 31,6 cm, links unten mit dem ligierten Monogramm C F und der Jahreszahl 1622 bezeichnet[1].

Ein Gmünder hat keine Mühe, in diesem überwölbten Gehäuse die alte Felsenkapelle zu erkennen, wenngleich heute der Altarraum vergittert, der Altaraufsatz verändert, von den seitlichen Nischen nur zwei ausgeformt sind. Unverwechselbar ist der unregelmäßige Grundriß (eine Folge seiner Entstehungsgeschichte und des sukzessiven Ausbaues), das Wallfahrtsbild in Gestalt der Kreuzigungsgruppe mit ihren Votivgaben (von denen einige jetzt an der linken Seitenwand hängen), die durchlöcherte Südwand mit ihren Butzenscheiben. Wo ist noch eine Kapelle dieser Art, ihr geordnetes und doch so regelwidriges Nebeneinander der Kultobjekte, das Dämmerlicht in der reinlichen dumpfen Höhle, die kühle Steinfeuchte, die aus den dunklen Winkeln kriecht? Wenn ein Ort volkstümliche Andachtsformen angezogen hat, dann muß es hier gewesen sein. Wallfahrt und Votivgaben, religiöses Brauchtum und Volksleben sind mit diesem Ort verbunden.

Die Zeichnung Friedels bestätigt den Rang der Kultstätte für seine Zeitgenossen. Da ist ein Kommen und ein Gehen und betendes Verweilen. Ein Paar kniet mit flehenden Gebärden am Altar. Rechts hat sich eine Frau im kurzen Gestühl lesend niedergelassen, indessen eine Mutter mit ihren beiden Kindern hereingekommen ist und das Mädchen mit einer erklärenden Geste zum Altar führt. In einer Wandnische verweilt ein spitzbärtiger Mann, vertieft in sein Gebetbuch – oder schaut er den beiden jungen Frauen nach, die, das Gebetbuch unterm Arm, den Rosenkranz in Händen, sich zum Gehen gewandt haben? Vielleicht waren sie beim Beichten hinter dem Altar, dort, wo zwei Männer anstehen. Der Zeichner tut uns den Gefallen, mit Fleiß und penibler Genauigkeit auch Einrichtung und Kultgegenstände zu zeigen. Weil er treffend den plumpen Habitus der Kreuzigungsfiguren porträtiert (sicherlich keine romanischen Plastiken, wie schon vermutet) vertrauen wir auch seiner Schilderung des Altaraufbaues. Die wohl gemalte Tafel einer Kreuzanheftung begleiten und erweitern kleinere, nicht identifizierbare Tafeln. Merkwürdig dabei, daß die Flanken des Aufsatzes mit zwei Kreuzigungsdarstellungen verschiedener Größe unsymmetrisch abschließen (oder ist links ein Ziborium abgestellt, wie H. Geissler vermutet?). Die plastische Figurengruppe einer Verklärung Christi rahmt die schmuckreichen Tafeln: oben thronend



Christoph Friedel: Inneres der unteren Salvatorkapelle Schwäbisch Gmünd, 1623. Fogg Art Museum, Harvard University Cambridge, Mass. Acc.No. 1898. 110.

Christus mit Zepter und Weltkugel, auf seitlichen Postamenten Moses und Elias, unten lagern aufsehende Jünger, zwei links, einer rechts. Davor auf der Mensa eine Kreuzigungsgruppe, eine Marienstatue, ein hl. Michael und die auf keinem Altar fehlenden beiden Leuchter. (Erhalten blieben bis heute die Figuren der Verklärung. Christus und die Propheten stehen nun auf einem viel zu wuchtig und entschieden zu hochgeratenen Aufsatz).

Friedel zeichnete mit der schwarzen Feder und tuschte mit dem Pinsel die grauen Flächen, Schatten und Höhlungen. So war die Reihenfolge im Arbeitsprozeß. Dabei war sich der Zeichner seiner technischen Mittel und deren Wirkungsmöglichkeiten wohl bewußt. Mit der Linie konturiert, schraffiert und strukturiert der Rechtshänder. Kräftig ausgezogene Striche teilen die massive Dinglichkeit des Gestühls mit, leichter aufgesetzt gehen sie den Falten der Kostüme nach, hauchdünn und flüchtig fabulierend vermitteln sie bei der Malerei des Retabels den Eindruck des Illusionären. Schatten unterstützen diese Beschreibungen. Von rechts fällt das Licht ein, das mit der Tiefe des Raumes abnimmt. Diese Helligkeitsstufen, gebunden an Körper und Flächen, verselbständigen sich jedoch nirgends. Keine Stelle, wo eine Schattenbahn überlagert, Dinge und Personen seiner malerischen Sprache unterwirft, das Vielerlei zusammenzieht.

Der Zeichner wollte beschreiben und erzählen. Lag ihm deshalb nicht an einem zusammenfassenden Sehen? Oder vermochte er es nicht zu verwirklichen? Sicherlich schwebte ihm keine Wirkung vor, wie sie damals schon Elsheimer realisierte und ihm nachfolgend der darin kaum erreichte Rembrandt, um nur zwei Namen zu nennen, die das barocke Hell-Dunkel jener Zeit virtuos zu handhaben wußten im Dienst ihrer Bildauffassung. Davon ist Friedel mit diesem Blatt zumindest stilistisch (von der künstlerischen Darstellungskraft gar nicht zu reden) noch meilenweit entfernt. Er ist in der Tradition der heimischen

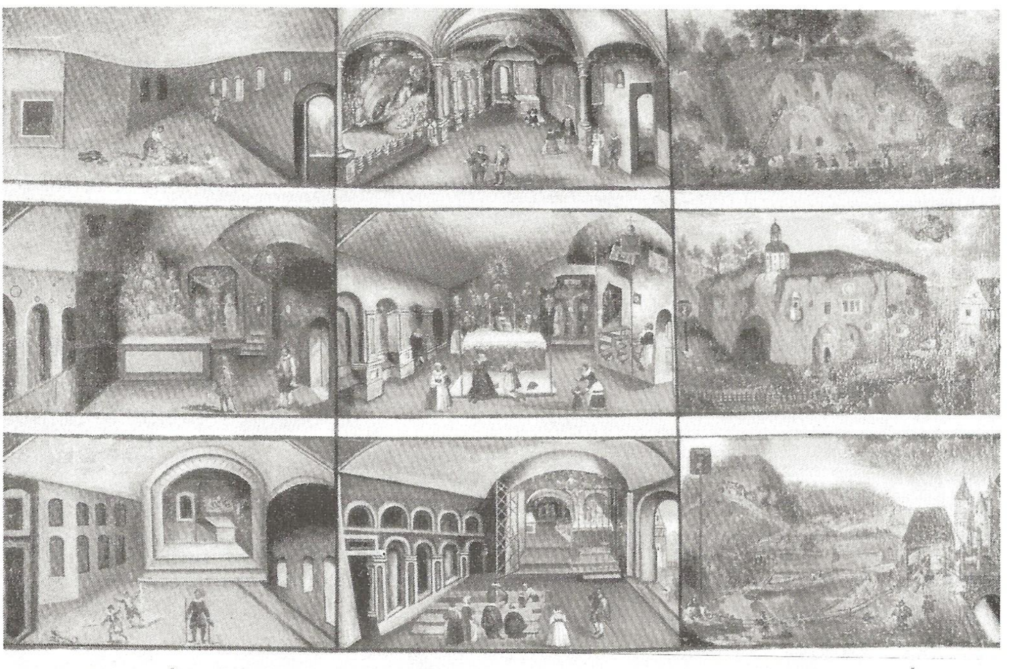


Altarbereich der unteren Salvatorkapelle heute

(Stuttgarter) Spätrenaissance groß geworden und findet darin sein Genüge.[2] Sie gibt ihm schon genug Probleme auf. Man sieht ja, wie er mit der Perspektive seine Mühe hat; zwar nicht mit der lehrbuchhaft sich verjüngenden Arkadenwand, wohl aber mit den (zu steilen) Fluchtlinien der Mensa oder den Fenstern. Überhaupt erscheint der rechte Wandabschnitt „verzogen". Das lag an der komplizierten Raumsituation mit der irregulären Struktur der Felsenwand, die der Zeichner, noch behindert durch geringe Distanz, nicht in sein zentralperspektivisches System einzubinden wußte. Deshalb auf diesen Teil zu verzichten kam für ihn nicht in Frage. Ihm ging es nicht um die zeichnerische Demonstration eines Architekturstückes, sondern um die Schilderung einer Merkwürdigkeit seiner Heimatstadt.

Niemand wird Friedel einen großen Zeichner nennen wollen. Sicherlich verstand er mit der Feder umzugehen, mit wenigen Strichen auch Charakteristisches zu sagen. Mit einem Minimum an Zeichen kann er ein Gesicht, einen Augenaufschlag, die Stupsnase eines Kindes formulieren. Und doch haftet den Strichen eine versteckte Zaghaftigkeit an. Man vermißt Frische und Unmittelbarkeit, Schwung und Rhythmus, die das Blatt beleben, die sich von der Dinglichkeit seines Inhaltes frei machen, die den künstlerischen Ausdruck über alles stellen. Weniger Topographie, mehr Kunst ist damit gemeint.

Friedels Zeichnung zählt weder zur Kategorie der Skizzen noch der Studien, sondern erfüllt in ihrer durchdachten Ausformulierung die Kriterien einer autonomen Zeichnung. Sie ist eigenständiges Bild, so sehr, daß Friedel sie in Farben genau wiederholt hat: in seinem Bild im Vorraum der oberen Salvatorkapelle (Ölfarben auf Leinwand, 87 x 106 cm). Hier schildert er in neun Ansichten (je etwa 21 x 35 cm), geordnet in drei Reihen, die Doppelkapelle vor, während und nach dem Ausbau in sechs Innen- und drei Außenansichten. Der Mitte des großen Leinwandbildes (kein Tafelbild!) blieb die farbige Übersetzung der Federzeichnung vorbehalten.



Christoph Friedel: Die Salvatorkapelle am Nepperberg, 1622 (Ölfarben auf Leinwand, 87 x 106 cm, Vorraum der oberen Salvatorkapelle).

Diese Bildfolge zur Vor- und Baugeschichte des Salvators gäbe Anlaß zu manchen Beobachtungen. So stellt der Maler im linken unteren Bild in die Mitte des noch kahlen Raumes einen Mann mit Meßlatte und Winkel, dabei zwei Buben, die ihren Spaß an einem Hündchen haben. Wer sollte das anders sein als der Salvator-Baumeister Caspar Vogt mit seinen Buben? Das letzte Teilbild rechts unten bietet einen Fernblick am Unteren Tor vorbei hinüber zum Nepperberg. Dies und anderes in dem Bildzyklus wiederzugeben war keineswegs völlig dem Belieben des Malers überlassen. Es handelte sich um eine Auftragsarbeit, wie er selbst in der Legende des Bildes ausdrücklich vermerkt: „Anno 1622 ist mir Christoph Fridel Mahler von einem Ersamen Raht anbefohlen worden diese Wallfahrth oder Neperstein abzureissen wie allhie zu sehen . . .“ Den Stättmeistern und Ratsherrn lag also daran, die Neugestaltung der Kultstätte in möglichst wahrheitsgetreuen Abbildungen, was der Begriff „abreissen“ besagt, festzuhalten und so der Nachwelt zu übermitteln.

Ein Auftrag dieser Art, ein Werk, ein Stück Wirklichkeit von einem Maler porträtieren und so dokumentieren zu lassen, war in jener Zeit nicht selten, auch in Gmünd keine Ausnahme. Bei der Entstehung der bekannten großen Pirschkarte des Gmünder Museums hatte sich schon ähnliches abgespielt. Balthasar Riecker, 1572 von der Stadt mit der Ferti-

gung der Panoramakarte beauftragt, sollte aus verständlichen Gründen ein möglichst verläßliches Bild liefern. Deshalb wurde er mit ortskundigen Begleitern ausgeschickt, an Ort und Stelle bildhafte Notizen zu machen, so am Langert bei Aalen, im Haselbachtal, im Rechberger Forst und bei den Waldstücken hinter Straßdorf. Er brachte „das Alles in der Freyen Pirsch Contrafaktur"[3].

Wiewohl hier die Begriffe „abreissen" und „Contrafaktur" das gleiche meinen, unterscheiden sich die Auftragsarbeiten von Riecker und Friedel nicht nur hinsichtlich der Maltechnik, Größe und Thematik. Friedel hatte es leichter mit seinen kleinen Landschaftsausschnitten, doch sei anerkannt, daß er in seinem Bild der Remstallandschaft, in dem Blick an Gmünds Westtor vorbei hinüber zum Nepperberg[4], Rieckers Darstellungsweise „alt aussehen läßt". Stilistisch gesehen läßt er ihn wirklich ein halbes Jahrhundert zurück.

Nun sei genug über diese Zeichnung von 1622 gesagt. Um aber auch die Leser, die über Friedel selbst noch etwas wissen möchten, nicht unbefriedigt zurückzulassen, weniges über seine Vita. In Gmünd geboren am 28.9.1578, heiratete er hier am 14.9.1609 Lucia Burggraf und nach deren Tod 1636 Anna Maria Vogt. Beide Ehen blieben kinderlos. Gestorben ist der „pictor" hochbetagt 1668. Sein Haus hatte er in der Fischergasse. In der Steuerrechnung 1651 steht er mit 100 Gulden Vermögen veranschlagt, einem vergleichsweise bescheidenen Betrag. Seine Malerlehre begann Friedel 1591 bei dem Hofmaler Steiner in Stuttgart. Seine malende Tätigkeit belegen in Gmünd mehrere Münster-Epitaphe und die C. F. 1622 signierte Kreuztragung der Altartafel in der Herrgottsruhkapelle. Auch handwerkliche Tätigkeiten sind von ihm überliefert. So hat er 1627 Helm und Fahne des Visierhofes um zwei Gulden angestrichen. 1661 war er mit etlichen Arbeiten in der Kapelle St. Katharina befaßt. Verloren gegangen ist sein Hochaltarblatt in der Kirche Auernheim bei Neresheim, doch existieren noch zwei weitere Zeichnungen von ihm.

Anmerkungen

1 Dr. Heinrich Geissler, ehemals Leiter der graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, publizierte die Zeichnung in dem Ausstellungskatalog Die Renaissance im deutschen Südwesten (Ausstellung im Heidelberger Schloß 1986), herausg. vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe 1986, Band 1, S. 367 f. Im Vorfeld der Ausstellung sprachen wir mehrmals über Friedel und seine Zeichnung. Ich bat damals Herrn Geissler, diese auch in einer Gmünder Schrift bekannt zu machen. Er gab das Ansinnen allerdings an mich zurück. Vor drei Jahren verstarb Dr. Geissler plötzlich auf einer Dienstreise. Dieser Aufsatz sei ein Gedenkblatt für den bedeutenden Wissenschaftler, den liebenswürdigen, immer hilfsbereiten Fachkollegen.

2 Die Verbindung der Gmünder Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts zum Hof der württembergischen Herzöge und den dort beschäftigten Künstlern ist mehrfach zu belegen.
Besser und fortschrittlicher als Friedel hat Ulrich Sturm, sein Gmünder Zeitgenosse, gezeichnet, der sein Jüngstes Gericht 1623 datierte, eine Zeichnung des Gmünder Museums (s. H. Kissling, Kunst im Städtischen Museum Schwäbisch Gmünd, Schwäbisch Gmünd 1979, S. 51 f.).

3 Stadtrechnung 1574, S. 109, Stadtarchiv Schwäbisch Gmünd. Zur Pirschkarte s. H. Kissling, a. a. O., S. 81–21.

4 Das Untere Tor (dort, wo heute das Torhäuslein steht, jetzt Taxizentrale) muß eine eindrucksvolle Baugruppe gewesen sein. Auch Caspar Vogt stellte die mehrtürmige Anlage und daneben noch den Fünfknopfturm dar, so als architektonische Hintergrundkulisse einer Kreuzigung, dem plastischen Altarretabel der oberen Salvatorkapelle (an der Rückwand neben dem Kapelleneingang; auch dieses Werk wie sein dortiger Ölberg aus dem anstehenden Sandsteinfelsen herausgeformt).